III,33/44(кр)
А-72

140499

ТР

Д. АНТОНОВИЧ

# УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР

## КОНСПЕКТИВНИЙ ІСТОРИЧНИЙ НАРИС

ПРАГА—БЕРЛІН 1923
ВИДАВНИЦТВО „НОВА УКРАЇНА“

Д. АНТОНОВИЧ

# УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР

## КОНСПЕКТИВНИЙ ІСТОРИЧНИЙ НАРИС

14321

ЗКОВСКАЯ
ОБЩЕСТВЕННАЯ БИБЛІОТЕКА
26 МАЯ 1926
№ 140499.

ПРАГА—БЕРЛІН 1923
ВИДАВНИЦТВО „НОВА УКРАЇНА“

Друковано в друкарні К. Ґ. РЕДЕРА, тов. з обм. порукою в ЛЯЙПЦІҐУ.

Харьковская Центральная Госуд. Библиотека

## 1. Театр до Котляревського.

Ми дуже мало знаємо про початок українського театру. Найстарші наші відомости, що сягають початку XVII. віку, свідчать, що український театр стояв тоді на височіні, взагалі відповідній до европейського театру XVI. віку, цебто, театру, що вже пережив перші стадії розвою середньовічного театру й обновився в часі Відродження. На цей час уже старі середньовічні типи театральних творів, як містерії — п'єси з життя Христа й Діви Марії, міраклі — п'єси з життя святих, мораліте — алеґоричні п'єси, поєдналися між собою і, змішавшися як складові частини, утворювали шкільну драму. До тої ж шкільної драми, часто зовсім технічно, без звязку зі змістом п'єси, вводилося сцени народнього лицедійства, як інтермедії або інтерлюдії. В такому стані шкільну драму, поєднану з народньою, ми знаходимо на самім початку XVII. віку на Україні. Чи такий театр пересаджено на Україну з Заходу, чи він на Україні розвивався анальоґічно з західною Європою, в такому ж процесі, як инші мистецтва, сказати тепер важко. В кожнім разі репертуар українського театру в XVII. столітті був, здебільшого, свій ориґінальний, а не перекладений.

Найстарші відомі нам п'єси українського репертуару, — це великодні містерії з початку XVII. віку, як: „Розмишляніє о муці Христа" Волковича, „Слово о збуренню пекла"; з кінця XVII. віку великодня містерія „Дійствіє на страсти Христові списаноє", також різдвяна містерія Дмитра Ростовського й його ж „Успенська драма". Крім містерій, з XVII. віку дійшли до нас міраклі, як: „Олексій, чоловік божий" п'єса, виставлена на честь царя Олексія Михайловича в 1674. р., а також мораліте, помішані з иншими типами реліґійних п'єс, як „Царство натури людської", виставлена 1698. року „благородними младенцами в Київських Афинах", або „Свобода од віков вожделінної натури людськой" і т. и.

Мова в цих п'єсах, здебільшого, як і взагалі літературна мова тих часів, слов'яно-українська, досить далека від народньої, або в кращому разі книжкова-українська, дечим до народньої ближча, а иноді й зовсім близька. Але в цих п'єсах часто трапляються дуже живі народні сцени в добрій українській мові; це гумористичні вставки, інтерлюдії, в яких уживалося иноді народнього співу й танців. Найкращими в цьому роді творами в XVII. віці вважаємо перші відомі нам українські п'єси — це інтермедії Ґаватовича. Пізніше мали успіх інтермедії в драмах Довгалевського.

Головним осередком, де процвітало мистецтво українського театру від XVII. віку — це були школи й колеґії, засновані по всій українській землі, а передовсім — Київська Академія. Уладжувати театральні вистави було обов'язком у клясах піїтики та реторики, таксамо, як прилюдні диспути у старших клясах у фільософів та богословів. П'єси складалися із трьох дій, при чому деякі події иноді не виконувалося, а просто оповідалося. Крім перелічених уже п'єс, на початку XVIII. віку ще в Київській Академії виставлялося: „Мудрость передвічна", „Дійствіє на Рождество Христово", „Торжество єства человіческого" й багато инших. В першій половині XVIII. віку значно удоскональнив українську драму Феофан Прокопович, уложивши свій підручник піїтики. Він створив новий тип драми, „траґікомедію", зразком якої може служити його п'єса: „Владимир", із життя великого князя Володимира. Починаючи від Прокоповича, траґікомедії мають уже п'ять дій. За його прикладом писали траґікомедії Горка: „Іосиф Патріярх", Лащевський, Кониський, Козачинський, Щербацький. Особливо відома з цих траґікомедій, виставлена в Академії в 1728. році, знаменита „Милость Божія". Виконавцями на цих виставах були студенти Академії — спудеї, що не рідко складали оркестри, хори й мандрівні трупи, й тим заробляли собі на життя.

Виставлялося п'єси на сцені, яку будувалося вище, ніж саля, де сиділи глядачі. Сцену було відділено від салі завісою; на сцені вживалося декорацій для означення місця, де проходила дія, рампу освітлювалося каганцями, виставленими в ряд. Світлових ефектів уживано для представлення блискавки, затьми сонця, для місяця й зірок. Між бутафор-

ським знаряддям уживалося автоматичних фіґур. Напр., у міраклі „Олексій, чоловік божий“ сцена представляла небо, землю й пекло, і в пеклі поміщався змій, котрий, коли Олексій ішов до неба, з розпуки „рот роззявив і дим іспущав“. У п'єсі „Божоє уничижительство гордих уничиженіє“ з 1710. року був представлений на сцені гай, а в гаю „через умбри (хмари) орел льва хрома со львятами ловит“. Знову у п'єсі „Свобода од віков вожделінної натури людськой“ представлялося, як меркли сонце, місяць, зорі, й мерці вставали з гробів, а в кінці було представлено на сцені, як хвилюється море, а на ньому серед хвиль корабель, як мореходи викидають Йону в море, як його ковтає кит і потім, як цей кит викидає Йону знову на беріг.

Для зображення деяких осіб уживалося масок, як ось для „Муринки“ або „младенців аравійських“ у п'єсі Горки. Одежу вживали або фантастичну, або, для представлення біблійного одягу, брали одяг німецький. Докладне уявління про тодішню театральну виставу дають ілюстрації до п'єси Симеона Полоцького: „Дійствіє євангельської притчі о блудном сині, биваємоє в літо от Р. Х. 1685“. Цих ілюстрацій 37, і всі вони представляють ту саму театральну сцену, відділену від салі двома кольонами й рядом каганців та першим рядом глядачів у шапках. На сцені представлено ріжні моменти з п'єси.

Так розвивався серйозний український театр до половини XVIII. віку, доки, з одного боку, репресії, з другого боку, переселення культурних сил із Київа до Москви та Петербургу не спинили цього розвою. Остання відома нам п'єса з тих часів, траґікомедія: „Фотій“ Щербацького, була написана в 1749. році. Вистави ж продовжувалися в провінціяльних школах, а також у Київі, до початку XIX. віку, аж поки не закрито старої Академії.

Крім того, український театр зберігався в виставах вертепу. Вертеп, театр маріонеток, розвивався поруч із великим театром і був улюбленою розвагою на Україні підчас Різдвяних Святок у XVIII. й XIX. віках, ще й після того, коли вже Котляревський поклав початок новому українському театрові. Вистави вертепу владжувалося у спеціяльно при-

ладженій для того переносній скрині, відкритий бік якої представляв сцену, поділену на два поверхи. В горішньому поверсі проходила дія на небі, в долішньому — на землі. Маріонетками рухали люде, що вміщалися за скринею. Особливо живі та цікаві в вертепній драмі — це сцени з народнього життя зі співами й танцями. Вертепна драма мала певний вплив і на Котляревського, так що в нього один із персонажів „Наталки-Полтавки" співає ту саму пісню, що і в вертепній виставі, й носить прізвище, відоме з вертепної п'єси.

## 2. Театр до Кропивницького.

Якого пів століття відділяє „Наталку-Полтавку" від останньої траґікомедії, написаної в Київській Академії, але протягом цього часу писалося чимало жартівливих сцен, діяльоґів, інтермедій по всій Україні, а вистави українського театру не спинялися ні в формі вертепних драм, ні в формі шкільних вистав. В Академії в Київі вони скінчилися як поважні вистави, коли саму Академію закрито і зреформовано в 1819. році на чисто духовну вищу школу, де вже мало залишалося старих культурних традицій. А під час такої негоди для українського театру, театр на Заході й навіть у Росії розвивався дужим темпом.

На початок XIX. віку на Україні вже було чимало театрів російсько-польсько-українських і инших чужоземних. Особливо розвинувся французького типу, рід веселої вистави зі співом, так званий, водевіль. За французькими зразками водевілю написав князь Шаховскóй у 1812. році перший водевіль „Козак-стихотворец", а кілька років пізніще Котляревський скомпонував свого „Москаля-Чарівника" й, також на основі італійсько-французьких взірців — „Наталку-Полтавку". Часу написання „Наталки-Полтавки" докладно установити не можна, але припадає він на початок XIX. століття, між часом після водевіля з українського життя Шаховского „Козак-стихотворец", про який згадується в Наталці-Полтавці, й 1819. роком, коли її вже виставлено на сцені. Успіх українських творів Котляревського спонукав инших авторів до писання українських п'єс, і так стали появлятися один за другим такі твори, як

140499

„Любка або сватання в селі Рифмах“, написана у 30. роках, „Простак“ Василя Гоголя, „Чумак-чародій“, нарешті, п'єси Квітки: „Сватання на Гончарівці“, „Щира любов“, „Шельменко“ й т. д. Здебільшого, це все або веселі п'єси зі співами або, ще частіще, короткі водевілі зі співами й танцями. Особливий попит на водевілі спричинився до того, що на французькі зразки після „Москаля-Чарівника“ і „Простака“ утворено кілька ще дотепних водевілів, що й досі тримаються в репертуарі українського театру, як: „Бувальщина“ й особливо „Кум-Мірошник“, виставлений уперше в Харкові в 1850. році. Таксамо прибавлялися в українському репертуарі й п'єси історично-побутові, як: „Назар Стодоля“ Шевченка, „Гаркуша“, драма Стороженка, написана з наслідуванням італійських розбійницьких драм на взір „Рінальдо Рінальдіні“, Кухаренко написав кілька п'єс із чорноморського побуту, й Гулак-Артемовський переробив на український лад оперу Моцарта „Уведення з Серайля“ під назвою „Запорожець за Дунаєм“, виставлену в Петербурзі в 1863. р. Перший варіянт тексту цеї оперети уклав був Костомаров, історичні п'єси якого, написані раніще, здається, ніколи не бачили сцени. Десять років пізніще Лисенко написав оперу „Різдвяна Ніч“, на текст укладений Старицьким.

Таким чином, за перші три четвертини XIX. віку утворено чималий український репертуар, здебільшого, водевільного або співочого характеру. Виставляли ці п'єси й на сценах російських імператорських театрів, і трупи російські та польські на Україні. Окремих українських труп не існувало; пізніще і взагалі українські вистави російський уряд почав переслідувати й забороняти. Українські актори мусіли працювати на російських сценах, і це, власне, вони російську сцену зреформували й піднесли на відповідну височінь. Кращими з цих артистів у драмі були Щепкін і Соленик, а пізніще Марко Кропивницький. Щепкін коло п'ятнацяти років працював на Україні, граючи російські і, з особливим успіхом, українські п'єси. В 1819. р. Щепкін у Полтаві на першій виставі „Наталки“ грав Виборного, він же перший грав Чупруна в „Москалі-Чарівнику“. В 1821. р. він сам держав трупу в Київі, грав довго у трупі Штейна в Харкові, грав у Полтаві й инших містах

України. Від 1823. року Щепкін на все життя вступив до театру в Москві й після того на Україну приїздив на весняні сезони й по-старому найбільше поводження мав у вкраїнських ролях. За те Соленик, здебільшого, грав у Харкові та инших містах Лівобережної України й ні за яку ціну не згоджувався покинути Україну, щоби вступити на російську імператорську сцену, куди його дуже закликали.

Трупи, що грали на Україні, були, як сказано, на Лівобережжі російсько-українські й, на вимоги глядачів, мусіли ставити українські п'єси, а на Правобережній Україні польсько-російсько-українські. Навіть у Київі була така традиція, що в-осени, починаючи сезон, першу виставу складали з одної п'єси російської, одної польської й одної української. Після 1863. року польські вистави на Правобережній Україні заборонено, й ця заборона в Київі трівала до 1905. року. В Київі новий театральний будинок, збудований спеціяльно для театру, відкрито в 1803 р., на тому місці, де тепер на Александрівській площі стоїть Європейська Гостинниця. Цей будинок, зі салею на два поверхи, згорів в 1830. р., але в Київі ще були на той час театри на Подолі, на Печерському і в Липках. В Харкові театр збудовано ще раніще, ніж у Київі. Але російські театри, власне, ніколи не могли вповні зріднитися з потребами населення й мусіли для успіху постійно звертатись до українських п'єс. До такого театру ґрафів Моркових у Одесі в 1871. р. вступив ґеніяльний актор Марко Кропивницький, якому судилося історичне значіння в українському театрі. Коли десять років пізніще він служив у Кременчузі у трупі Ашкаренка, то неуспіх російських вистав і трудне становище, в яке тому попала трупа, власне, і спонукали Кропивницького розпочати заходи, що увінчалися заснованням самостійної української трупи.

### 3. Театр до революції.

Дозвіл заснувати українську трупу безпосередно спричинився до того, що з початком 80. років Кропивницький міг заснувати самостійний український театр, провід якого в короткім часі перебрав Старицький, видатний режисер старої школи, з великим мальовничим хистом у своїх

постановах. До трупи зразу приступили першорядні артисти, виконавці драматичних ролів і з добрими голосами для сценічного співу, між якими на першому пляні визначилися, побіч Кропивницького, Заньковецька, Затиркевич-Карпинська, три брати Тобілевичі, власне: Садовський, Саксаганський і Карпенко-Карий, і рано підкошений смертю Максимович. У короткому часі трупа, така багата талантами, розділилася на кілька труп. Коло старих акторів, особливо біля Кропивницького, єдналися нові талановиті сили, як Боярська, Линицька, Левицький, Манько, Загорський, Позняченко й так далі, без кінця. Незадовго перед війною число українських труп доходило, за підрахунком деяких артистичних бюр, до 74. Театральним осередком українських артистів тої доби був Харків, де на великий піст із'їздилися актори, укладалися українські трупи для поїздок по Україні, по Росії, у Криму, на Кавказі, по приволзьких містах, по Литві й Білій Русі, по Сибірі і в Середній Азії.

В Галичині з успіхом працювала трупа „Руської Бесіди", а на Україні найбільш відомими трупами були перед війною трупи Садовського, Саксаганського, раніще Старицького, Кропивницького, Гайдамаки, Суслова, Суходольського, Колесниченка, Сабініна, Деркача, Василенка, Сагатовського й багатьох инших. Протягом десятиліття перед війною смерть унесла багато головних діячів українського театру, як: Старицького, Кропивницького, Карпенка-Карого, Загорського, Позняченка, і ще декого з визначніших акторів. Порідшали ряди корифеїв української сцени, але не це викликало кризу в українській театральній справі.

Як уже було згадано, перед тим, як із ініціятиви Кропивницького заснувався самостійний український театр, у репертуарі українському було чимало п'єс, опереток і водевілів та історично-побутових п'єс, але цього було не досить для самостійного театру. Крім того, ці п'єси, здебільшого, були пересякнуті неприродним сантименталізмом французької мельодрами та умовностями французького водевілю. Ці п'єси не могли задовольняти глядача в кінці XIX. віку, коли через театр перейшов подих реалізму, й перелицьовані з французького пейзани не відповідали вже вимогам реалістично-настроєного глядача. Потрібно було творити новий

репертуар, і тут виступило, як драматурґи, троє головних діячів українського театру того часу — Кропивницький, Старицький і Карпенко-Карий, з котрих кожний зокрема майже подвоїв ранішній репертуар.

Кропивницький, не володіючи драматичною концепцією, визначався незвичайно гострою обсервацією народнього життя й, як колись автори інтермедій, у своїх п'єсах, поза небагатою драматичною концепцією, дає незвичайно живі й дотепні сценки. Тим то найкращими його творами є не драми й комедії, а невеликі сценічні етюди, драми ж не вільні від старого французько-українського сантименталізму. П'єси Тобілевича (Карпенка-Карого) пересякнуті надто міщанським моралізуванням і нереальними умовностями, як деякі довгі монолоґи, що втомлюють публику, так що, хоч і далі, як п'єси Кропивницького, заходять у реалізмі, але ні в якім разі не дорівнюють реалістичним вимогам глядачів кінця XIX. віку. Далеко більше ніж попередні драматурґи володів драматичною концепцією Старицький, який також більш, ніж инші драматурґи, відчував потреби назверхньої сценічности. Кращі твори Старицького — це його історичні п'єси, але, як історичний драматурґ, Старицький був епіґоном мельодраматичних драматурґів середини XIX. віку, як Гюґо, Ґрільпарцер, Олексій Толстой. Його історичні драми, написані дзвінким віршем і повні назверхніх сценічних ефектів, довго ще триматимуться в репертуарі українського театру, але займатимуть тут таке ж місце, як п'єси Гюґо у французькому, або Ґрільпарцера в репертуарі німецького театру.

Але як французький театр пішов уже давно вперед після Гюґо, а німецький від Ґрільпарцера, так і український театр мусів піти вперед від Старицького. Історичні п'єси Старицької-Черняхівської, написані на батькову рецепту, у двацятому віці видаються вже вповні анахронізмом. Після трьох головних драматурґів кінця XIX. віку пробували своїх сил у драматурґії молодші письменники й дали кілька репертуарних п'єс — Яновська, Грінченко, — але їх п'єси не освіжили репертуару, бо їх творці стояли на тих же засадах, що й їх попередники. Навіть п'єси Франка в головних рисах збудовані на тих же принципах, що й п'єси

Тобілевича або Кропивницького. Останніми часами сцени справжнього натуралізму й меткого спостереження дав Васильченко, але і в нього дотепні сцени ще не роблять драматичних п'єс — це Васильченка наближає до Кропивницького.

Відсталість українського репертуару відбилася дуже погано на способах артистичної інтерпретації; актори почали звикати до немудрих і монотонних засобів мельодраматичного виконання й часом брутальних побутових тонів. Так, що вже такі п'єси, як Самійленка: „Маруся Чураївна", або Лесі Українки: „Лісова пісня", чи „Бояриня" довго не могли побачити світла рампи в українських трупах, бо вимагали більш тонкого удосконаленого виконання. Ця відсталість акторів українського театру, що сама була наслідком обмежености репертуару, зі свого боку явилася непереможною перепоною для освіження репертуару, бо коли з'явилися нові письменники, то актори не могли виконувати їхніх п'єс. Таким чином, театр забився у глухий куток, не міг еволюціонувати, в ньому мусіла зайти революція, яка й сталася разом із великою революцією на Україні в 1917. році.

Але протягом майже півстоліття український театр Кропивницького і Старицького грав велику громадську ролю. Сам багато терпівши від нелюдського російського режиму, цей театр, хоч не міг розвиватися, але і не вмірав, і иноді, особливо перед 1905. роком, був одиноким назверхнім проявом українського громадського життя на Україні, вогнищем, коло якого могли гуртуватися і працювати свідоміщі Українці. Тим то громадське значіння українського театру за цей час для України безмірно було велике й, можливо, було більше повне глибокого громадського змісту, ніж у всіх инших щасливіщих народів Європи.

П'єси українського репертуару, за старою традицією, дуже рідко обходилися без співу, але спеціяльно музикальна драма й навіть трафаретна опера на Україні не розвинулася. Це тим більш дивно, що загальна висока народня музикальність не появила серед Українців у XIX. віці ні одного видатного композитора. Великі українські композитори кінця XVIII. віку, як: Березовський, Ведель, Бортнянський, спе-

ціялізувалися на духовній музиці, а як і писали опери (Березовський та Бортнянський), то виставляли їх у Італії, як, напр., оперу Березовського „Демофон“ на слова Метастазіо. Найвидатніщий український композитор XIX. віку, Микола Лисенко, мав талант композитора далеко слабший, міг дати лише кілька мельодійних оперет і багато працював як музика-етноґраф; спроби ж його дати оперу досить нещасливі, не кажучи вже про те, що, не володіючи інструментацією, він міг писати тільки для фортеп'яна. В кожнім разі, маючи блискучий хоровий спів, музикальний театр на Україні мусить іще чекати своїх творців-композиторів.

### 4. Революція в театрі.

В кінці XIX. й на початку XX. віку український театр забивсь у глухий кут. Царський режим тримав у лабетах репертуар українського театру, не допускаючи п'єс модерних, ні ориґінальних, ні перекладних, і внаслідок того українські актори опустилися й не змогли прийняти до виконання нового репертуару, коли він появився. Вже в останніх десятиліттях перед війною з'явилися молоді драматурґи зі свіжим репертуаром, як Леся Українка зі своїми фільософськими драмами, повними глибокої нутрішньої концепції, появилися дужі своїм відважним і щирим натуралізмом драми Винниченка, п'єси з реального життя нового українського пролєтаріяту Хоткевича й Черкасенка, нарешті, символічні п'єси Олеся, тонко вимережані й овіяні поетичним настроєм, але виконання цих п'єс дуже рідко і з великим трудом давалося старому українському театрові. Майже кожна постанова п'єс цих авторів терпіла невдачу, виявляла безпомічність акторів і безпорадність української режисури, навіть на кращих українських сценах. Порівнюючи лекше було справлятися з деякими п'єсами Винниченка, особливо, з тими, де він різькими штрихами малює розклад села („Молода кров“) й на тлі передреволюційного села комічно представляє епіґонів української поміщицької верстви; але ті його п'єси, де дія обертається коло глибокої нутрішньої психольоґічної колізії („Брехня“), терпіли безнадійний провал. П'єси Лесі Українки або зовсім не ставилися, або таксамо безнадійно провалювалися,

як „Камінний Господар". Таксамо майже не бачили світла рампи п'єси Олеся. Стало ясно, що дальшої еволюції театр пережити не може. В ньому мусить зайти революція. Для нового українського театру потрібно було нових сил, і ці сили знайшлись підчас загальної революції.

Коли революція принесла піднесення національних сил українського народу, то й на полі мистецтва всіх галузів закипіло нове життя. В 1917. році засновано в Київі Академію Мистецтва. В тому ж році основано два нових драматичних театри. Діячі українського мистецтва, що століттями знали від уряду тільки утиски і пригноблення, вперше стали перед власним українським урядом, що не вороже, а прихильно до них поставився й виявив охоту сприяти їхній праці. Між артистами закипіла жива творча праця; відповідно до двох напрямів, в яких тепер, головним чином, розвивається модерне театральне мистецтво, театр реального і театр умовного, або краще сказати, театрального, з пануванням в обох об'єднуючої праці режисера, в Київі зародилося, з допомогою держави, зразу два нових театри. Театр концентрованої театральности, так званий „Молодий Театр", з режисером Л. Курбасом на чолі, і другий театр „Державний", із напрямом реалістичним. Уродини другого театру не пройшли безхоробливо. В сезоні 1917—1918. років іще в останній раз зроблено спробу поєднати в одному театрі старий народній театр із театром нових модерних завдань. Дарма що цей театр знайшов талановитого режисера Гаєвського, що провів кілька досить удатних постанов, особливо, „Панна Мара" Винниченка й „Огні Іванової ночі" Зудермана, все-таки, в цілому, сезон не вдався, вийшов блідий, і ні п'єси старого репертуару, ні нового не проходили з артистичністю, гідною „Національного Театру". Навіть Гаєвський не міг нічого зробити з акторами старої школи, і в постанові „Тартюфа" Мольєра зовсім провалився, як провалилася і постанова „Пригвожденних" Винниченка. Отже й тут театральна рада, заснована в перші дні революції, вирішила перевести кардинальний перелім і розділити „Національний Театр" на два театри: один зі старим народнім репертуаром, і провід у цьому театрі доручено старим корифеям української сцени — Саксаганському

в товаристві з Заньковецькою й Линицькою, а з сезоном 1918—1919. року заснувати новий Державний Драматичний Театр. За виконання цеї справи взявся режисер Кревецький і довів його до щасливого кінця в осени 1918. року. Кревецький зібрав для цього театру кількох старих талановитих акторів, як Левицький, Борисоглібська, Замичковський, але головним ядром трупи все ж зробив молодіж, вільну від старої рутини. З цею трупою Кревецький провів не без успіху пару постанов, як „Лісова пісня“ Лесі Українки, „Підпори громадянства“ Ібсена, але головною заслугою Кревецького було те, що він притяг на українську сцену вийнятково талановитого режисера й артиста Олександра Загарова. Заходами Загарова на українській сцені забреніли ноти, яких досі в українському театрі не чули. Найкращі постанови Загарова — це „Між двох сил“ Винниченка, „Візник Геншель“ Гауптмана, „Мірандоліна“ Ґольдоні й инш.

„Молодий Театр“ Курбаса, маючи на оці завдання театральности, виявляв нахил до п'єс символічних, як „Затоплений дзвін“ Гауптмана, „Драматичні етюди“ Олеся, або ідеально-театральних, майже маріонеткових вистав, як „Вертеп“, який Молодий Театр не без успіху поновив за текстами від стародавнього українського театру. Разом із тим „Молодий Театр“ працював над розробом плястичних завдань старого грецького театру в такій постанові, як „Едип-цар“. Рівночасно ж Державний Театр Загарова мав нахил до Винниченка й до Ібсена. Ці два театри своєю короткою працею доконали революцію в українському театрі й одкрили перед ним нові шляхи.

Так після першої доби шкільної драми XVII.—XVIII. віків український театр пережив добу лихоліття першої половини XIX. віку під одним дахом з театром польським та московським, відродився, як театр народній у третій добі своєї історії в останній четвертині XIX. й першій XX. віку, й нарешті, з революцією, ввійшов у четверту добу своєї історії.

Але ця четверта глава історії українського театру ще тільки починається.

Відень, жовтень 1920. р.

Харьковская Центральн. Государствен. Библиотека
Основана в 1880 г.

## *Того ж автора:*

1. Первые мастера изъ Кампіоне въ Моденѣ, Кіевъ, 1910
2. Український варіянт старої тосканської композиції, Київ, 1914
3. Київ. Історично-мистецький нарис, Відень, 1921
4. Скорочений курс історії українського мистецтва, Прага, 1923 (літоґрафовано)
5. Український театр, Ляйпціґ, 1923
6. Триста років українського театру (друкується)